

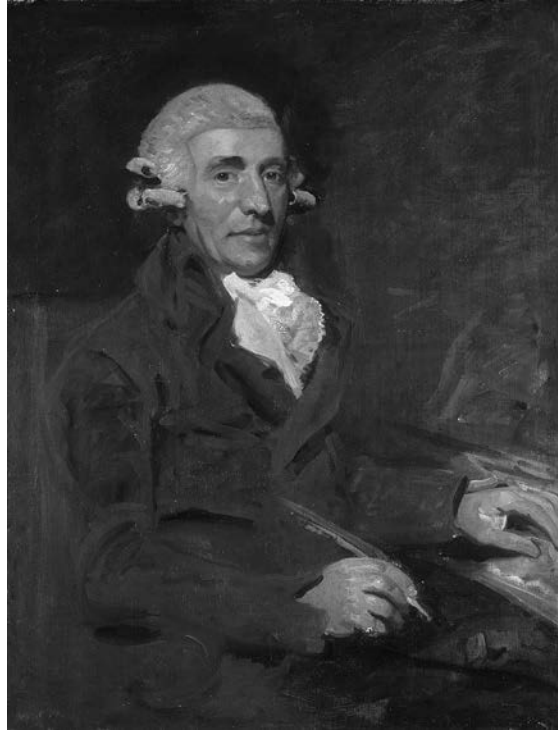
HAYDN

THE COMPLETE
PIANO TRIOS VOLUME 2
LEONID GOROKHOV: FOR GASPARD

CHANDOS

TRIO
GASPARD





Painting by John Hoppner (1758 – 1810) / Royal Collection Trust /
© 2022 His Majesty King Charles III / Bridgeman Images

Franz Joseph Haydn, 1791 – 92

Franz Joseph Haydn (1732 – 1809)

Piano Trios, Volume 2

	Trio No. 35, Op. 71 No. 1 (Hob. XV: 21) (1795)	14:07
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
	from <i>Trois Sonates... Dédiées à Son Altesse Madame</i>	
	La Princesse Marie Esterhazy, née Princesse Liechtenstein	
1	Adagio pastorale – Vivace assai	5:12
2	Molto andante	4:52
3	Finale. Presto	4:02
	Trio No. 33, Op. 70 No. 2 (Hob. XV: 19) (1794)	15:24
	in G minor • in g-Moll • en sol mineur	
	from <i>Trois Sonates... Dédiées à Son Altesse Madame</i>	
	La Princesse Douarière Esterhazy née Hohenfeldt	
4	Andante – Presto	8:10
5	Adagio ma non troppo	3:37
6	Presto	3:37

	Trio No. 7 (Hob. XV: 41) (c. 1760)	15:46
	in G major • in G-Dur • en sol majeur (Divertimento)	
7	Allegro	4:03
8	Menuet – Trio – [Menuet da capo]	3:19
9	Adagio	5:05
10	Finale. Allegro	3:18
	Trio No. 21, Op. 40 No. 3 (Hob. XV: 8) (1784 – 85)	12:32
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur from <i>Trois Sonates...</i> Dédiées à Madame la Comtesse Marianne de Witzay née Comtesse de Graftsalkowics	
11	Allegro moderato	7:02
12	Tempo di Menuetto	5:29

Trio No. 45, Op. 86 No. 3 (Hob. XV: 29) (1795) 17:04

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur

‘Dedicated to Mrs Bartolozzi’

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | Poco Allegretto – [Minore] – [Maggiore] | 8:35 |
| 14 | Andantino ed innocentemente – | 2:47 |
| 15 | Finale in the German Style. Presto assai | 5:42 |

Leonid Gorokhov (b. 1967)

première recording

For Gaspard (2022) 5:24

for Violin, Cello, and Piano

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 16 | 1 Hiding D. ♩ = 160 | 3:26 |
| 17 | 2 Minuett. ♩ = 112 | 1:57 |

TT 80:49

Trio Gaspard

Jonian Ilias Kadesha violin

Vashti Mimosa Hunter cello

Nicholas Rimmer piano



© Andrej Grile

Trio Gaspard

Haydn: Piano Trios, Volume 2

A note by the performers

Introduction

This CD forms the second volume of our complete recording of Haydn's piano trios. The project is one incredibly dear to our hearts and we are thrilled and thankful to have found in Chandos such an ideal partner for this major undertaking.

Haydn has been central to the repertoire of Trio Gaspard since its inception, in 2010, to the extent that it is rare that we do not feature his music in our concert programmes. We have experimented widely with the placement of his trios in concert, aiming to go beyond their functioning as a generic 'light opener' – to which they can all too easily be degraded when programmed unthinkingly at the beginning of trio recitals. We have, for example, placed two contrasting Haydn trios in the first half of a concert, to bookend music composed in the twentieth or the twenty-first century. We have played a triptych of his trios before the interval, then switched to late romanticism in a contrasting second half. Haydn's music has proved compelling in combination with major works by composers

as diverse as Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Frank Martin, and Shostakovich. We may 'even' (yes, it feels almost controversial to do so!) end concerts with Haydn; and the encores that we most often play remain final movements from various Haydn trios.

Drawing on these experiences, we have decided to record the trios neither chronologically nor in the groups in which they were first published. Instead we have aimed to create an interesting and contrasted 'programme' of trios for each volume, so that it can be listened to in a single, satisfying sitting. In addition, we have in each case asked a composer to write a short work inspired by Haydn, and we are excited by the contemporary perspectives on Haydn's music that these composers open up for us. This second CD features a work by our friend the teacher and wonderful cellist-composer Leonid Gorokhov. Like several of Haydn's trios, it is in two movements, ending with a delicately dreamy minuet. Leonid's microcosm of music feels remarkably close to Haydn, yet still has the buzz of the present day about it, and we

have loved discovering all the playful details Leonid has hidden for us under the surface. The title of the first movement is a tongue-in-cheek reference to Haydn's Concerto in D major, which cellists commonly abbreviate to 'Haydn D'. Motifs from this staple of the cello repertoire surface at various places in the music, alongside other unrelated – and well-hidden! – allusions to other composers (such as Rachmaninoff!).

We hope that you, the listener, will share in this rich journey – spanning forty years of Haydn's life and more than forty brilliant works of music. Amazingly, each of these trios is unique enough to warrant individual attention and repeated listening.

Fluctuating roles and varied textures

As we observed in the programme notes to Volume 1, we feel it is a common misunderstanding that the string parts in Haydn's trios serve merely to 'support' the piano, particularly when coupled with the prejudice that the sound of the fortepianos of Haydn's day was too small and required bolstering. All three instruments have far more varied roles to play than might at first be thought and we continue to marvel at the deft and imaginative ways in which Haydn combines the instruments. In the Trio in

E flat major, Hob. XV: 29, for instance, the cello fleshes out the piano's left hand octaves with widely spaced chords over three or four strings, giving an orchestral depth to the bass regions (whilst requiring considerable virtuosity from the cellist!). The unison phrase with which Haydn begins the Trio in C major, Hob. XV: 21, is clearly composed with the open G strings of the violin and cello in mind, establishing its pastoral, folk-like character at the outset. In the sombre, introverted Trio in G minor, Hob. XV: 19, the violin hardly ever doubles the piano's right hand line; instead it leads an independent life as an inner voice, resembling much more the second violin of a string quartet than functioning as support for the piano.

Flexible forms

It also becomes clear that Haydn's trios almost never follow the same scheme. There are works in two movements, such as the Trio in B flat major, Hob. XV: 8, the movements of which are in the same key though they differ in almost every other respect. The earliest trio on the disc, Hob. XV: 41, follows a four-movement plan, a minuet placed second, which is followed by a tranquil, rhapsodic *Adagio* in the softer, subdominant key of C major. In the first

movement of Hob. XV: 19 we find a set of 'double variations' in which Haydn alternates between two themes, the first in the minor and the second in the major key. In what feels like a bolt of sudden inspiration, he switches to a completely new tempo and character in place of the final variation, a nimble *Presto*. Its material is clearly derived from the previous themes but the variation takes the form of a very brief 'sonata form'. It provides this movement with a brilliant, self-contained coda that one would not have suspected from the trio's introspective opening.

The 'slow' movements are just as varied (and many of them are not really slow!). The *Molto andante* of Hob. XV: 21 takes the form of a rondo, its main theme fully stated by both violin and piano in turn with short detours to other keys in the thematically closely related episodes. By contrast, the second movement of Hob. XV: 29 is not even really a fully fledged structure; before the theme's second half can return to the home key of B major, it suddenly and startlingly 'veers off', mid-phrase, towards E flat major, and becomes a transition to the roller coaster Finale 'in the German Style'.

Ornamentation

Although it is essential to the style of

the eighteenth century, the question of ornamentation on recordings is in some ways a minefield as, by its very nature, a recording fixes something that in concert we can – and do! – leave to the spur of the moment. It is absolutely clear that Haydn, like all his contemporaries, expected performers to embellish and vary his music, and his notation gives ample scope for ornamentation, particularly when sections are repeated. Despite making these recordings in the studio, we have attempted to capture the spirit of improvised embellishment by not deciding on ornamentation in advance, allowing it to vary from take to take, just as it would from one concert to the next.

The question of instruments

We have decided to record Haydn's trios using a modern piano and at a modern pitch (440 Hz). Although we enjoy playing on period instruments, we do not feel that we require them in order to get to the heart of Haydn's music. Rather, we feel that the way we play our modern instruments is to some extent informed by our knowledge of historical instruments, and that there is really very little that we cannot achieve on modern instruments if we search for it. Because we perform Haydn's works on

modern instruments in the concert hall, we consider it a natural choice to use them in these recordings.

A note on editions

There are two modern critical editions of Haydn's trios, one published by Henle Urtext between 1971 and 1986, edited by Wolfgang Stockmeier and Irmgard Becker-Glauch, the other the edition by H.C. Robbins Landon, which is published by Doblinger. There are hundreds of differences, small and large, between the two, from tiny variations of articulation to major differences of dynamics and rhythm. This reflects the original source material, which contains many differences between the piano scores and the instrumental parts, forcing editors to choose between various plausible readings. We have generally, though not slavishly, followed Henle and tried to make sense of the sources, as they are presented to us, as best we could.

© 2023 Nicholas Rimmer
Trio Gaspard

Notes on the Trios

Of the forty-five trios which Landon lists chronologically, the first seventeen are 'apprentice' works. But among these latter,

two are lost – one of them of questionable authenticity – and four are works not originally conceived in this form but transcriptions of works of his, which Haydn did not realise himself. Thus there remain thirty-nine available trios, of which eleven are youthful works: Nos 1 and 2, 5 – 7, 10 – 14, and 17. All save two, Nos 5 and 17, are assigned high numbers in Hoboken's catalogue. The nomenclature of the time was 'divertimento', 'partita', 'terzetto', 'sonata', 'concerto', never 'trio'. They do not feature in either of Haydn's two catalogues, and none has survived in autograph form, nor even in authenticated manuscript copy. Virtually unknown until about 1970, the eleven early trios are more ambitious, more sophisticated, and more varied in tonality than the 'concertini' for harpsichord and two violins of the same period. We have here a kind of combination of the baroque violin sonata and the new style of writing 'for accompanied keyboard', and it is still largely a matter of 'sonatas for keyboard with violin and cello accompaniment'. The structural outline fast – minuet – fast is found in six trios, in the other five the structure is not always identical. In nine trios all the movements are in the same key. It is hard to establish a chronology, but according to Georg Feder, eight of the

eleven trios would have been composed by 1760, before Haydn entered the Esterházy household, the two last being Nos 7 and 6 (Hob. XV: 41 and 40). The other three would date from a little later. All eleven appear in Breitkopf's catalogue except No. 14 (Hob. XV: f1). In all contemporaneous sources, the keyboard instrument indicated is the harpsichord, and the cello part is headed 'basso'.

Trio in G major, No. 7

Trio No. 7 (Hob. XV: 41) is the only one of the eleven to comprise four movements rather than three. It features in Breitkopf's 1767 catalogue but was not published until two centuries later. One may see this as a kind of companion to Sonata No. 13 (Hob. XVI: 16), composed at the same time (1760 or a little before), that work also being in G major and in four movements, with a *Menuet* placed second. The Trio's opening *Allegro* in 2/4 is a rather expansive sonata form, with textures reinforced by the violin at the beginning of the recapitulation, and the *Menuet* which follows (with a central trio in minor) begins with more or less the same idea. The 4/4 *Adagio* in C has an attractive keyboard part, in short note values, but the strings are not restricted to simple support in quavers:

gradually a melody emerges. When the Finale arrives (*Allegro* in 3/4, in sonata form), we believe that we are about to hear a second *Menuet*, but this impression does not last.

Trio in B flat major, No. 21

Towards the middle of the 1760s, Haydn abandoned the trio with keyboard, not to revisit the genre until about twenty years later, in 1784. During this period he instead enthusiastically cultivated the solo keyboard sonata; more than twenty-five examples, not counting those lost, saw the light of day between 1766 and the beginning of the 1780s. When Haydn returned to the trio, it was significantly the consequence of a vogue for the genre in Vienna. According to Katalin Komlos (*Music and Letters* 68/3, 1987), seventy trios with keyboard, for the most part dedicated to ladies, were issued in Vienna between 1781 and 1790, with a marked increase from 1786 onwards. Fifty-two were original publications, and they were the work of eight different composers: Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel, and Vanhal. To this total one should add the issue by Artaria of eleven arrangements of works (mostly by Pleyel) belonging originally to other genres. From 1784 to 1790, in a stylistically changed world,

Haydn composed thirteen trios (Nos 18 – 30), the last three of which for flute or violin, but after the three sonatas which appeared in 1784 – Nos 54 – 56 (Hob. XVI: 40 – 42) – he would write only two more, in 1789 – 90: Nos 58 and 59 (Hob. XVI: 48 and 49). On 25 October 1784, Haydn sent to the London publisher William Forster three trios, that in G, No. 18 (Hob. XV: 5), and two which were actually by his former pupil Ignaz Pleyel.

He followed these with Trios Nos 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), published in April 1786 by Artaria, in Vienna, as Opus 40, with a dedication to a niece of Prince Nicolas Esterházy. Artaria had been asking Haydn for trios since 1782. Of Trios Nos 19 – 21 there is mention for the first time in the letter from Haydn to Artaria dated 26 November 1785. On 10 December, in a fresh letter, Haydn deplored the numerous mistakes and omissions that he had discovered in the proofs sent by the publisher:

I devoted myself to these corrections all day yesterday and half of today, without having been able to cast more than a simple glance on the lot of them.

In this trilogy, a trio with three movements (CHAN 20244) is surrounded by two trios in just two movements each. Those which constitute the Trio in B flat major, No. 21

(Hob. XV: 8), composed no later than the autumn of 1785, are very similar in atmosphere; from start to finish a synthesis of elegance and vigour dominates. The opening *Allegro moderato*, an expansive sonata form, opens with three tonic chords, then – rare in Haydn – unfolds without conflict in a single flow, with a second idea made up of chromatically progressing syncopated chords and a discreetly introduced concluding idea. The three opening chords return at the beginning of the development, in F minor, and the recapitulation has the same dimensions as the exposition, though not without minor modifications. There follows a *Tempo di Menuetto* with the structure A – B – A' + coda, which likewise proceeds without conflict, moving unhurriedly. Section A consists of two parts, both repeated, and of highly unequal dimensions: respectively twelve and forty-two bars long. Each of the two parts of section B, in an elegiac B flat minor, is fourteen bars long, but only the first part is repeated. The second leads to A', a varied reprise of A, without repeats. A short coda of twelve bars brings the piece to its close.

Trio in G minor, No. 33

The fifteen trios which postdate 1790 may be

divided between three isolated works and four series, each of three trios, all composed and published in London. From this same period date only three piano sonatas. The first series – Trios Nos 32 to 34 (Hob. XV: 18 – 20) – appeared under the imprint of Longman & Broderip on 15 November 1794, during Haydn's second visit to the British capital, with a dedication to Princess Maria Anna Esterházy, the widow of Prince Anton, who had died on the previous 22 January. They were announced (in French) as 'Trois Sonates pour le Piano Forte avec Accompagnement de Violon & Violoncello [...] Op. 70' (Three Sonatas for Piano Forte with Violin and Violoncello Accompaniment [...], Op. 70). In all probability composed in London in the first months of 1794, these trios constitute for the first time a group of three each in three movements, and are the first expressly conceived for English pianos, sturdier and more powerful than Viennese ones. The Trio in G minor, No. 33 (Hob. XV: 19), opens with a movement which begins as alternating variations. At first *Andante* in 2/4, it announces a theme of irregular phrase lengths, angular and full of dotted rhythms, save during the final phrase in each of its two sections, respectively sixteen and eighteen

bars long and both repeated. There follows a theme in G major in two shorter sections, of respectively eight and twelve bars, derived from the last phrase of the preceding theme and therefore without dotted rhythms: the melody predominates. Each of these themes is afterwards varied once. Upon which the movement, instead of varying for a second time the theme in minor, concludes with (or is extended by) a 6/8 *Presto* in major, to be launched without a break: a large-scale extension of the theme in major, balancing the movement. By contrast, the 3/4 *Adagio ma non troppo* in E flat major, a sonata form without repeats, focuses on melodic beauty, its underlying pulse provided by triplet semiquavers. The finale is a 6/8 *Presto*, in sonata form, which begins, with gasping rhythms, in G minor. The development is detained by several excursions into minor keys, emerging on the dominant of G. Initiated by the solo piano, the recapitulation establishes itself immediately in G major. It is followed by a lively coda recalling the end of the first movement: the same key, G major, the same metre, 6/8.

Trio in C major, No. 35

The second series – Trios Nos 35 – 37 (Hob. XV: 21 – 23) – was published in

May 1795 by Preston with a dedication to Princess Maria Hermenegild Esterházy, wife of the young Prince Nicolas II. The Trio in C major, No. 35 (Hob. XV: 21), is the only one to incorporate a slow introduction (*Adagio pastorale* in 6 / 8), limited to six bars. The principal theme of the *Vivace assai* in 6 / 8 is almost identical to that of the introduction, and its second theme is more or less a transcription of this principal theme in the dominant. This applies also to the concluding theme, marked by emphatic accents. The development points towards F major (relaxing tensions), then towards A minor, and one notes, at the beginning of the recapitulation, a subtle appearance of C minor. The theme reappears in the tonic several more times, taking on its full strength. The pastoral theme of the introduction is transformed to end as a crude rustic dance, complete with drone bass. Next comes a G major *Molto andante* in 2 / 4: its stabbing march rhythm puts one in mind of Schubert. It is cast in song form, A – B – A' + coda, but the impression is one of a free improvisation, with constant modulations towards E flat major, C minor, G minor, or E minor, keys at once clearly affirmed and highly fleeting. This piece gives off a whiff of romanticism inconceivable in the 1780s but typical of the mid-1790s. The Finale (*Presto*

in 2 / 4) is in sonata form, despite its rondo-like theme. Trills in the right hand and horn-like effects in the left summon back the rustic atmosphere of the first movement.

Trio in E flat major, No. 45

The fourth series was not published until April 1797, but Trios Nos 43 – 45 (Hob. XV: 27 – 29) were in all likelihood composed by Haydn in London in 1795, before his definitive departure, on 15 August. Before leaving, he sent them to their intended recipient and dedicatee, Theresa Bartolozzi, née Jansen, a piano student of Muzio Clementi. For her he also composed, in 1794 – 95, his Sonatas Nos 62 and 60 (Hob. XVI: 52 and 50). Landon situated the three trios in question at the end of his chronology because they were the last to be published, particularly after that in E flat major, No. 42 (Hob. XV: 30), composed in Vienna in 1796. Trios Nos 43 – 45 appeared under the imprint of Longman & Broderip, which firm was declared bankrupt in May 1795, and among whose five liquidators was Clementi. He mentioned the trios in a letter (sent to a lady, probably a student of his) of 29 March 1798.

The three Bartolozzi trios are pianistically speaking Haydn's most challenging. That in E flat major, No. 45 (Hob. XV: 29), opens

with a movement in 2 / 2 time marked *Poco Allegretto* in ternary form, A – B – A' + coda, the theme of which – a long-breathed melody in dotted rhythms – is contrapuntally treated and appears a kind of homage to Carl Philipp Emanuel Bach. Heralded by an introductory tonic chord, played *forte* and crowned by a *fermata*, this theme consists of two parts, respectively fourteen and thirty-four bars long, both repeated. The central section, B, in E flat minor, twenty-nine bars long without repeats, gives the violin pride of place, and develops ideas heard previously. The A' section, with its syncopations and semiquaver triplets, is substantially varied by comparison with A; it, too, is cast in two parts, but the repeat of the first is written out and itself varied, only that of the second is literal. The movement ends with an extended and energetic coda of forty-four bars: like the central B section it heightens the drama of the argument. The treatment of the material is such that one has the impression of a grand fantasy on a single theme, without a single backward glance.

In a way, the *Andantino ed innocentemente* in 6 / 8 is in two keys. It begins in B major with a hymn-like melody announced by the piano alone and repeated by the violin. Following an expressive transition in minor, its opening is repeated in the tonic, B major.

An F sharp major chord (the dominant) is enharmonically transformed (A sharp becoming B flat) into a chord of E flat, which heralds the second part of the movement: a gradual return to E flat in order to prepare the Finale. The melody is evoked, almost settled, in that key, before a dominant seventh chord in E flat major surmounted by a *fermata*, followed by a written-out cadenza for the piano and a rest with a *fermata*. Six veiled transitional bars arrive at a new dominant seventh chord (of E flat minor). The Finale (*Presto assai* in 3 / 4) is launched without a break. Marked in the published edition 'in the German style', it is an expansive sonata form which by means of its popular vein resolves the tension accumulated over the two preceding movements. In the course of its reappearance in the dominant, the theme is transformed into an authentic Austrian *Ländler*, complete with appoggiatura, such as will be found again later, in the 6 / 8 Harvest Chorus of *Die Jahreszeiten*.

© 2023 Marc Vignal

Translation: Stephen Pettitt

Leonid Gorokhov: For Gaspard

In composing this piece I was led by my deep admiration for the brilliant playing and great

musicianship of Trio Gaspard, and by my love for the music of Haydn. The little quotations I have allowed myself to include are intended to resemble the sharing of a little joke and the exchanging of a smile, which, for me, makes an essential component, if it is not one of the favourite parts, of our professional routine.

The 'Minuett' was a fragment of the initial sketch for this work and became a separate entity during the more melancholic small hours of a sleepless night.

© 2023 Leonid Gorokhov

Born in Leningrad in 1967, the British / German cellist **Leonid Gorokhov** studied at the St Petersburg Conservatoire with Anatoly Nikitin and took part in master-classes with Daniil Shafran. Winner of First Prize at the Concertino Praga competition and the Premier Grand Prix at the Paris Chamber Music Competition, he is the only Russian cellist to have been awarded both the Grand Prix and First Prize of the Concours de Genève (1986). In 1995 the European Association for Encouragement of the Arts awarded him the Cultural Achievement Prize for exceptional talent and outstanding artistic accomplishment. Leonid Gorokhov holds a Professorship at the Hochschule für Musik,

Theater und Medien Hannover. Composition was for him a strictly private occupation until recently, when the support and interest of friends and colleagues have made a number of his pieces available to audiences.

'A truly refreshing performance! Richly coloured, honest, full of joy and with good agogics! This trio belongs to another league!' So wrote *Ensemble Magazine* of **Trio Gaspard**, one of the most sought-after piano trios of its generation, whose members are praised for their unique and fresh approach to the score. The Trio is regularly invited to perform at concert halls throughout the world, such as Wigmore Hall, London, Berliner Philharmonie, KKL Lucerne, Grafenegg Castle, Austria, Salle Molière, Lyon, Unione Musicale Torino, and Shanghai Symphony Hall, and has also made appearances at Heidelberger Frühling, Mantua Chamber Music Festival, Boswiler Sommer, and BBC Proms, among others. Founded in 2010, the Trio won top prizes at the International Joseph Joachim Chamber Music Competition, in Weimar, Fifth International Haydn Chamber Music Competition, in Vienna, and Seventeenth International Chamber Music Competition, in Illzach, France, and, in 2012, received

the Preis der Stadt Baden, Austria, in the category 'Wiener Klassik'. The Trio, whose members hail from Germany, Greece, and the UK, has worked regularly with Hatto Beyerle, a co-founding member of the Alban Berg Quartet, and at the European Chamber Music Academy worked with Johannes Meissl (of the Artis-Quartett), Ferenc Rados, Avedis Kouyoumdjian, Jérôme Pernoo, and Peter Cropper (of the Lindsay String Quartet). The Trio has itself given master-classes at Kyung Hee University, in Seoul, South Korea, Royal

Irish Academy of Music, in Dublin, Shanghai International Chamber Music Festival, and, as fellow in 2017 – 19, Royal Northern College of Music. All three members of Trio Gaspard continue to pursue their successful solo careers, giving recitals and performing concertos in prestigious venues such as Tonhalle Zürich, Mégaron Mousikis, Athens, Teatro Verdi di Firenze, Wiener Konzerthaus, Berliner Philharmonie, Rudolfinum, Prague, and Royal Festival Hall, London. www.triogaspard.com



© Andrej Grilec

Trio Gaspard

Haydn: Klaviertrios, Teil 2

Anmerkungen der Interpreten

Einleitung

Diese CD ist die zweite Folge unserer Gesamteinspielung von Haydns Klaviertrios. Das Projekt liegt uns ganz besonders am Herzen und wir sind hocheifrig und dankbar, in Chandos einen solch idealen Partner für dieses gewichtige Unterfangen gefunden zu haben.

Haydn ist seit der Gründung unseres Ensembles im Jahr 2010 ein zentraler Schwerpunkt im Repertoire von Trio Gaspard – so sehr, dass seine Musik nur selten in unseren Konzertprogrammen fehlt. Wir haben ausgiebig mit der Platzierung seiner Trios im Konzert experimentiert und wollen über ihre Funktion als allgemeine „leichte Eröffnung“ hinausgehen – worauf sie allzu gerne reduziert werden, wenn man sie, ohne darüber nachzudenken, an den Anfang von Trio-Recitals setzt. So haben wir zum Beispiel zwei kontrastierende Haydn-Trios in der ersten Hälfte so platziert, dass sie Musik aus dem zwanzigsten oder einundzwanzigsten Jahrhundert umrahmen. Oder wir haben ein Triptychon seiner Trios vor der Pause

gespielt, um dann in der kontrastierenden zweiten Konzerthälfte zur späten Romantik zu wechseln. Tatsächlich hat sich Haydns Musik als besonders faszinierend in der Kombination mit Werken von so unterschiedlichen Komponisten wie Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Frank Martin und Schostakowitsch erwiesen. Wir können Konzerte „sogar“ (ja, es erscheint fast kontrovers, das zu tun) mit Haydn beenden; und die Zugaben, die wir am häufigsten spielen, sind weiterhin Schlusssätze aus verschiedenen Haydn-Trios.

Auf diesen Erfahrungen aufbauend haben wir beschlossen, die Trios weder chronologisch noch in den Serien einzuspielen, in denen sie zuerst veröffentlicht wurden. Stattdessen haben wir versucht, für jede Folge ein interessantes und abwechslungsreiches „Programm“ von Trios zu gestalten, so dass die jeweilige CD in einer einzigen befriedigenden Sitzung vollständig angehört werden kann. Außerdem haben wir verschiedene Komponisten gebeten, ein kurzes von Haydn inspiriertes Werk zu schreiben, und wir sind erfreut über die zeitgenössischen Perspektiven auf Haydns

Musik, die diese Künstler uns eröffnen. Diese zweite CD enthält ein Stück von unserem Freund, dem Pädagogen und wunderbaren Cellisten und Komponisten Leonid Gorokhov. Wie auch mehrere von Haydns Trios umfasst es zwei Sätze und endet mit einem zart verträumten Menuett. Leonids musikalischer Mikrokosmos erscheint Haydn bemerkenswert nahe, vermittelt zugleich aber den Kick der heutigen Gegenwart, und es hat uns großen Spaß gemacht, all die verspielten Details zu entdecken, die er für uns unter der Oberfläche versteckt hat. Der Titel des ersten Satzes ist eine verschmitzte Anspielung an Haydns Konzert in D-Dur, das Cellisten gewöhnlich als "Haydn D" abkürzen. Motive aus diesem Standardwerk des Cello-Repertoires tauchen neben weiteren – gut versteckten! – Anspielungen an andere Komponisten (wie zum Beispiel Rachmaninow!) an verschiedenen Stellen der Musik auf.

Wir hoffen, dass unsere Zuhörer uns auf dieser anregenden Reise begleiten, die vierzig Jahre von Haydns Leben und mehr als vierzig brillante Kompositionen umspannt. Erstaunlicherweise ist jedes dieser Trios so einzigartig, dass es auch bei wiederholtem Anhören unsere ganze Aufmerksamkeit verdient.

Fluktuierende Rollen und wechselnde Satzstrukturen

Wie wir in unseren Anmerkungen zu Teil 1 ausgeführt haben, ist es unserer Meinung nach ein verbreitetes Missverständnis, dass die Streicherpartien in Haydns Trios lediglich zur "Unterstützung" des Klaviers dienen, vor allem wenn es mit dem Vorurteil verbunden wird, dass der Klang der in Haydns Zeit gefertigten Fortepianos zu schwach gewesen sei und daher hätte verstärkt werden müssen. Alle drei Instrumente haben wesentlich vielseitigere Aufgaben zu erfüllen, als man zunächst annehmen könnte, und wir staunen nach wie vor über die geschickte und einfallsreiche Art und Weise, wie Haydn die Instrumente miteinander kombiniert. Im Trio in Es-Dur Hob. XV: 29 zum Beispiel füllt das Cello die Oktaven in der linken Hand des Klaviers mit weit gespannten Akkorden über drei oder vier Saiten aus und verleiht so der Bassregion eine orchestrale Tiefe (was dem Cellisten eine nicht unerhebliche Virtuosität abverlangt!). Bei der Unisono-Phrase, mit der Haydn das Trio in C-Dur Hob. XV: 21 beginnt, hatte der Komponist eindeutig die leeren G-Saiten der Violine und des Cellos im Sinn, womit er gleich am Anfang den pastoralen, folkloristischen Charakter des Satzes etabliert. In dem düster-introvertierten Trio in g-Moll

Hob. XV: 19 verdoppelt die Violine nur ganz selten die Melodielinie der rechten Hand im Klavier; stattdessen entwickelt sie ein unabhängiges Eigenleben als Mittelstimme und ähnelt damit eher der zweiten Violine eines Streichquartetts anstatt als Unterstützung für das Klavier zu fungieren.

Flexible Formen

Es stellt sich zudem heraus, dass Haydns Trios fast niemals demselben Formschema folgen. Es gibt Werke in zwei Sätzen wie das Trio in B-Dur Hob. XV: 8, die in derselben Tonart stehen, obwohl sie sich sonst in fast jeder Hinsicht unterscheiden. Das früheste Trio auf dieser CD, Hob. XV: 41, folgt einem viersätzigen Plan, wobei an zweiter Stelle ein Menuett steht, gefolgt von einem beschaulich-rhapsodischen *Adagio* in der sanfteren Subdominante C-Dur. Im ersten Satz von Hob. XV: 19 finden wir eine Serie von "Doppelvariationen", in denen Haydn zwischen zwei Themen wechselt, wobei das eine in der Moll- und das zweite in der Durtonart steht. Man hat den Eindruck einer plötzlichen blitzartigen Inspiration, wenn der Komponist anstelle der letzten Variation Tempo und Charakter der Musik abrupt ändert und ein agiles *Presto* anfügt. Dessen musikalisches Material ist eindeutig von den

zuvor gehörten Themen abgeleitet, doch die Variation nimmt die Struktur einer sehr kurzen "Sonatenhauptsatzform" an. Dies beschert dem Satz eine brillante in sich abgeschlossene Coda, die man nach der verhaltenen Eröffnung des Trios kaum erwartet hätte.

Die "langsamen" Sätze sind ähnlich vielseitig (und viele sind auch nicht wirklich "langsam"!): Das *Molto andante* von Hob. XV: 21 hat die Form eines Rondos, dessen Hauptthema sowohl von der Violine als auch vom Klavier in Gänze präsentiert wird, unterbrochen von kurzen Ausflügen in andere Tonarten in den thematisch eng verwandten Episoden. Im Gegensatz hierzu verfügt der zweite Satz von Hob. XV: 29 nicht einmal über eine vollwertige Satzstruktur: Bevor die zweite Hälfte des Themas zur Grundtonart B-Dur zurückkehren kann, dreht sie plötzlich überraschend mitten in der Phrase nach Es-Dur ab und fungiert nun als Überleitung zu dem Achterbahn-Finale "in the German Style".

Verzierungen

Obwohl Verzierungen im achtzehnten Jahrhundert für den Stil von essentieller Bedeutung waren, ist die deren Anwendung bei Tonaufnahmen in gewisser Hinsicht ein Minenfeld, da eine Toneinspielung naturgemäß etwas festlegt, das wir im Konzert

der Inspiration des Augenblicks überlassen können – und dies auch tun! Es ist absolut klar, dass Haydn wie alle seine Zeitgenossen von den Ausführenden erwartete, dass sie seine Musik verzieren und variieren, und seine Notationsweise bietet ausgiebig Gelegenheit für Ornamentierungen, vor allem wo Abschnitte wiederholt werden. Obwohl diese Aufnahmen im Studio gemacht wurden, haben wir versucht, den Geist von improvisierten Verzerrungen einzufangen, indem wir sie nicht vorher festlegten, sondern uns bei jedem Take die Freiheit erlaubten, sie anders umzusetzen, genau wie sie ja auch von Konzert zu Konzert variieren.

Zur Frage der Instrumente

Wir haben uns entschieden, Haydns Trios mit einem modernen Klavier und moderner Tonhöhe (440 Hz) einzuspielen. Obwohl wir sehr gerne auf historischen Instrumenten spielen, sind wir der Meinung, dass wir sie nicht wirklich benötigen, um ins Innerste von Haydns Musik vorzudringen. Eher scheint es, dass die Art, wie wir unsere modernen Instrumente spielen, in gewissem Maße von unserer Vertrautheit mit historischen Instrumenten beeinflusst ist und dass es wirklich kaum etwas gibt, das wir nicht auf modernen Instrumenten umsetzen können,

wenn wir uns darum bemühen. Da wir Haydns Werke im Konzertsaal auf modernen Instrumenten darbieten, empfinden wir es als eine natürliche Wahl, diese auch in unseren Tonaufnahmen zu verwenden.

Eine Bemerkung zu den Notenausgaben

Es gibt zwei moderne kritische Ausgaben von Haydns Trios – die zwischen 1971 und 1986 bei Henle erschienene Urtext-Edition, herausgegeben von Wolfgang Stockmeier und Irmgard Becker-Glauch, und die bei Doblinger erschienene Ausgabe von H.C. Robbins Landon. Zwischen den beiden gibt es hunderte Unterschiede, große wie kleine, von winzigen Abweichungen in der Artikulation bis zu größeren Abweichungen in Dynamik und Rhythmus. Dies reflektiert das ursprüngliche Quellenmaterial, welches zahlreiche Divergenzen zwischen den Klavierpartituren und den Instrumentalpartien aufweist und die Herausgeber zwingt, zwischen verschiedenen plausiblen Lesarten zu wählen. Wir haben uns generell, aber nicht sklavenhaft, an Henle gehalten und versucht, die Quellen, wie sie sich uns darstellen, bestmöglich zu verstehen.

© 2023 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Übersetzung: Stephanie Wolny

Anmerkungen zu den Trios

Bei den ersten siebzehn der von Landon chronologisch aufgelisteten fünfundvierzig Trios handelt es sich um Jugendwerke. Doch von diesen letztgenannten sind zwei verschollen – eines von ihnen von fragwürdiger Authentizität –, und vier waren nicht ursprünglich in dieser Form konzipiert, sondern sind Umschriften anderer Werke Haydns, die allerdings nicht von ihm selbst stammen. So bleiben neununddreißig Trios verfügbar, davon elf Werke aus der Jugendzeit: Nr. 1 und 2, 5–7, 10–14 und 17. Mit der Ausnahme von Nr. 5 und 17 sind ihnen allen in Hobokens Katalog hohe Ordnungszahlen zugeordnet. Die Namensgebung des Zeitalters umfasste Bezeichnungen wie „Divertimento“, „Partita“, „Terzetto“, „Sonata“ oder „Concerto“, aber niemals „Trio“. Die Stücke kommen in keinem von Haydns beiden Katalogen vor, und kein einziges ist als Autograph erhalten, nicht einmal als verbürgte Manuskriptkopie. Die elf frühen Trios, die bis etwa 1770 so gut wie unbekannt waren, sind ambitionierter, komplexer und vielfältiger in ihrer Tonalität als die „concertini“ für Cembalo und zwei Violinen, die zur gleichen Zeit entstanden. Es handelt sich hier um eine Art Kombination der barocken Violinsonate mit dem neuen Stil der Komposition „für begleitetes

Tasteninstrument“, und nach wie vor in erster Linie um „Sonaten für Tasteninstrumente mit Violin- und Cellobegleitung“. In sechs Trios findet sich der strukturelle Umriss „schnell – Menuett – schnell“, während die Struktur der restlichen fünf nicht immer identisch ist. In neun Trios stehen alle Sätze in der gleichen Tonart. Eine Chronologie lässt sich schwer nachzuweisen, doch laut Georg Feder entstanden acht der elf Trios wohl vor 1760, als Haydn in den Dienst der Esterházy trat, als letztes Nr. 7 und 6 (Hob. XV: 41 und 40), die anderen drei scheinbar etwas später. Außer Nr. 14 (Hob. XV: f1) erscheinen alle elf im Breitkopf-Katalog. In allen zeitgenössischen Quellen wird als Tasteninstrument Cembalo angegeben, und der Cello-Part ist mit „basso“ überschrieben.

Trio in G-Dur Nr. 7

Das Trio Nr. 7 (Hob. XV: 41) besteht als einziges der elf aus vier statt drei Sätzen. Es taucht im Breitkopf-Katalog von 1767 auf, wurde jedoch erst zwei Jahrhunderte später veröffentlicht. Man kann es als eine Art Begleitstück zur Sonate Nr. 13 (Hob. XVI: 16) betrachten – zur gleichen Zeit (1760 oder kurz davor) entstanden, ebenfalls in G-Dur und vier Sätzen, mit dem *Menuet* an zweiter Stelle. Bei dem das Trio eröffnenden *Allegro*

in 2 / 4 handelt es sich um einen recht ausgedehnten Sonatenhauptsatz, dessen Klangfarben zu Anfang der Reprise durch die Violine verstärkt werden, und das sich anschließende *Menuet* (mit einem zentralen Trio im Moll) beginnt mit mehr oder weniger der gleichen Idee. Das in 4 / 4 stehende *Adagio* in C-Dur besitzt einen attraktiven, aus kurzen Notenwerten bestehenden Part für das Tasteninstrument, doch die Streicher werden nicht auf einfache unterstützende Achtel beschränkt, sondern es schält sich nach und nach eine Melodie heraus. Mit der Ankunft des Finales (*Allegro* in 3 / 4 und Sonatenhauptsatzform) scheint ein zweites *Menuet* bevorzustehen, doch dieser Eindruck ist nicht von Dauer.

Trio in B-Dur Nr. 21

Gegen Mitte der 1760er Jahre gab Haydn die Komposition von Trios mit Tasteninstrumenten auf und wandte sich erst zwanzig Jahre später, nämlich 1784, wieder dem Genre zu. In der Zwischenzeit widmete er sich stattdessen voller Enthusiasmus der Sonate für Solo-Tasteninstrument, und zwischen 1766 und dem Beginn der 1780er erblickten fünfundzwanzig davon das Licht der Welt (ohne die verschollenen Exemplare mitzuzählen). Als Haydn schließlich zum

Trio zurückkehrte, geschah dies maßgeblich aufgrund einer Wiener Mode für dieses Genre. Laut Katalin Komlos (in: *Music and Letters* 68 / 3, 1987), erschienen in Wien zwischen 1781 und 1790 siebenzig Trios mit Tasteninstrument (die meisten von ihnen verschiedenen Damen gewidmet), mit einer deutlichen Zunahme ab 1786. Bei zweiundfünfzig davon handelte es sich um Erstausgaben, und sie stammten von acht verschiedenen Komponisten: Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel und Vanhal. Dazu kamen noch elf von Artaria veröffentlichte Arrangements (größtenteils von Pleyel) von Werken ursprünglich anderer Genres. Zwischen 1784 und 1790 schrieb Haydn in einer stilistisch veränderten Welt dreizehn Trios (Nr. 18 – 30), von denen die letzten drei für Flöte oder Violine sind, doch nach den drei 1784 erschienenen Sonaten – Nr. 54 – 56 (Hob. XVI: 40 – 42) – sollte er nur noch zwei weitere komponieren, nämlich 1789 / 90 die Nr. 58 und 59 (Hob. XVI: 48 und 49). Am 25. Oktober 1784 sandte Haydn dem Londoner Verleger William Forster drei Trios, und zwar das in G-Dur Nr. 18 (Hob. XV: 5) sowie zwei, die eigentlich von seinem ehemaligen Schüler Ignaz Pleyel stammten.

Darauf folgten die im April 1786 von Artaria in Wien als op. 40 veröffentlichten Trios Nr. 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), die einer Nichte des Fürsten Nikolaus Esterházy gewidmet sind. Artaria hatte Haydn bereits seit 1782 um Trios gebeten. Die Trios Nr. 19 – 21 werden zum ersten Mal in einem vom 26. November 1785 datierten Brief Haydns an Artaria erwähnt. In einem weiteren Brief vom 10. Dezember beklagt Haydn die vielen Fehler und Auslassungen in den Korrekturfahnen, die ihm der Verleger zugeschickt hatte:

Ich hab gestern den ganzen und heut den halben tag mit Corgiren zugebracht, und da hab ich es nur obenhin überschaut.

In dieser Trilogie wird ein dreisätziges Trio (CHAN 20244) von zwei Trios mit jeweils nur zwei Sätzen umrahmt. Jene, aus denen das nicht später als im Herbst 1785 komponierte Trio in B-Dur Nr. 21 (Hob. XV: 8) besteht, sind sich in ihrer Atmosphäre sehr ähnlich und werden von Anfang bis Ende von einer Synthese aus Eleganz und Tatkraft dominiert. Das eröffnende *Allegro moderato*, ein ausgedehnter Sonatenhauptsatz, beginnt mit drei Tonika-Akkorden und entfaltet sich dann – was bei Haydn selten vorkommt – reibungslos in einem einzigen Fluss, mit einer zweiten, aus chromatisch fortschreitenden

synkopierten Akkorden bestehenden Idee sowie einer diskret eingeführten Abschlussidee. Die drei Anfangsakkorde kehren zu Beginn der Durchführung in f-Moll wieder, und die Reprise besitzt die gleichen Dimensionen wie die Exposition, jedoch nicht ohne kleine Modifikationen. Es folgt ein *Tempo di Menuetto* mit der Struktur A – B – A' + Coda, das ebenso reibungslos und sich ohne Eile fortbewegend verläuft. Der A-Teil besteht aus zwei Abschnitten, die beide wiederholt werden und in ihren Dimensionen höchst ungleich bemessen sind, nämlich zwölf bzw. zweiundvierzig Takte. Beide Abschnitte des B-Teils im elegischen b-Moll sind vierzehn Takte lang, doch nur der erste wird wiederholt. Der zweite leitet zum A'-Teil über, einer variierten Reprise des A-Teils, ohne Wiederholungen. Eine kurze, zwölftaktige Coda beschließt das Stück.

Trio in g-Moll Nr. 33

Die fünfzehn nach 1790 entstandenen Trios kann man in drei für sich stehende Werke sowie vier Gruppen von jeweils drei Trios einteilen, und sie wurden alle in London komponiert und veröffentlicht. Aus der gleichen Zeit stammen nur drei Klaviersonaten. Die erste Gruppe – Trios Nr. 32 – 34 (Hob. XV: 18 – 20) – erschien

am 15. November 1794 während Haydns zweitem Besuch in der britischen Hauptstadt und zwar bei dem Verlagshaus Longman & Broderip und ist Fürstin Maria Anna Esterházy gewidmet, der Witwe Fürst Antons, der am 22. Januar des selben Jahres verstorben war. Sie wurden (auf Französisch) als "Trois Sonates pour le Piano Forte avec Accompagnement de Violon & Violoncello [...] Op. 70" (Drei Sonaten für Pianoforte mit Begleitung durch Violine und Violoncello [...] op. 70) angekündigt. Diese aller Wahrscheinlichkeit nach während der ersten Monate des Jahres 1794 in London komponierten Trios stellen erstmalig eine Dreiergruppe von jeweils dreisätzigen Werken dar und sind außerdem die ersten, die ausdrücklich für englische Klaviere konzipiert wurden, welche robuster und kraftvoller als ihre Wiener Artgenossen waren. Das Trio in g-Moll Nr. 33 (Hob. XV: 19) eröffnet mit einem Satz, der wiederum als alternierende Variationen beginnt. Zunächst *Andante* und in 2 / 4 kündigt er ein Thema an, welches – mit Ausnahme der letzten Phrase in jeder seiner beiden Abschnitte, die jeweils sechzehn und achtzehn Takte lang sind und beide wiederholt werden – von unregelmäßiger Phrasenlänge, kantig und voller punktierter Rhythmen ist. Es folgt ein Thema in G-Dur in zwei kürzeren Abschnitten

von jeweils acht und zwölf Takten, das von der letzten Phrase des vorhergehenden Themas abgeleitet wird und daher keine punktierten Rhythmen aufweist. Hier hat die Melodie die Vorherrschaft. Jedes dieser Themen wird später einmal variiert. Statt das Thema zum zweiten Mal in Moll zu variieren, schließt der Satz daraufhin mit einem ohne Unterbrechung anschließenden *Presto* in Dur und 6 / 8 (oder wird dadurch verlängert) – ein groß angelegter Ausbau des Themas in Dur, welcher den Satz ins Gleichgewicht bringt. Im Gegensatz dazu konzentriert sich das *Adagio ma non troppo* in Es-Dur und 3 / 4, ein Sonatenhauptsatz ohne Wiederholungen, auf melodische Schönheit, wobei sein zugrunde liegender Puls durch Triolen-Sechzehntel gewährleistet wird. Das Finale ist ein *Presto* Sonatenhauptsatz in 6 / 8, welcher mit keuchenden Rhythmen in g-Moll beginnt. Die Durchführung wird durch mehrere Ausflüge in Moll-Tonarten aufgehalten, bevor sie die Dominante G-Dur erreicht. Die vom Solo-Klavier angestoßene Reprise etabliert sich sofort in G-Dur. Ihr folgt eine lebhaft Coda, die an das Ende des ersten Satzes erinnert: die gleiche Tonart, G-Dur, das gleiche Metrum, 6 / 8.

Trio in C-Dur Nr. 35

Die zweite Gruppe – Trios Nr. 35 – 37

(Hob. XV: 21 – 23) – wurde im Mai 1795 mit einer Widmung an Fürstin Maria Hermenegild Esterházy, die Gattin des jungen Fürsten Nikolaus II. beim Preston-Verlag veröffentlicht. Das Trio in C-Dur Nr. 35 (Hob. XV: 21) ist das einzige, welches eine langsame, auf sechs Takte beschränkte Einleitung (*Adagio pastorale* in 6/8) enthält. Das Hauptthema des *Vivace assai* in 6/8 ist mit dem der Einleitung fast identisch, und bei seinem zweiten Thema handelt es sich mehr oder weniger um eine Transkription dieses Hauptthemas in die Dominante. Dies trifft ebenso auf das von nachdrücklichen Akzenten geprägte Abschlussthema zu. Die Durchführung weist auf F-Dur hin (es werden dabei Spannungen gelöst), dann auf a-Moll, und man stellt zu Beginn der Reprise ein subtiles Auftauchen von c-Moll fest. Das Thema kehrt noch mehrere Male in der Tonika wieder und erlangt seine volle Kraft. Das pastorale Thema der Einleitung wird dergestalt umgeformt, dass es als grober rustikaler Tanz, komplett mit Bordun-Bass endet. Es folgt ein *Molto andante* in G-Dur und 2/4: Sein stoßender Marschrhythmus lässt an Schubert denken. Der Satz steht in Liedform, A – B – A' + Coda, doch er erweckt den Eindruck freier Improvisation mit ständigen Modulationen nach Es-Dur, c-Moll, g-Moll oder e-Moll,

Tonarten die zwar deutlich bekräftigt werden und doch in höchstem Maße flüchtig sind. Diesem Stück haftet ein Hauch von Romantik an, der in den 1780ern unvorstellbar, für die mittleren 1790er Jahre jedoch durchaus typisch war. Das Finale (*Presto* in 2/4) hat trotz seines rondoartigen Themas Sonatenhauptsatzform. Triller in der rechten Hand sowie an Hörner erinnernde Effekte in der linken rufen die rustikale Atmosphäre des ersten Satzes zurück.

Trio in Es-Dur Nr. 45

Die vierte Gruppe erschien erst im April 1797, aber die Trios Nr. 43 – 45 (Hob. XV: 27 – 29) entstanden höchstwahrscheinlich 1795, bevor Haydn am 15. August endgültig London verließ. Vor seiner Abreise sandte er sie an ihre vorgesehene Empfängerin und Widmungsträgerin Theresa Bartolozzi, geborene Jansen, die eine Klavierschülerin Muzio Clementis war. Für sie komponierte er in den Jahren 1794/95 auch seine Sonaten Nr. 62 und 60 (Hob. XVI: 52 und 50). Landon verortete die drei fraglichen Trios am Ende seiner Chronologie, da sie als letzte veröffentlicht wurden und zwar insbesondere nach jenem in Es-Dur Nr. 42 (Hob. XV: 30), welches 1796 in Wien entstand. Die Trios Nr. 43 – 45 erschienen bei Longman & Broderip, einer

Firma, die im May 1795 bankrott ging und zu deren fünf Insolvenzverwaltern Clementi gehörte. Er erwähnte die Trios am 29. März 1798 in einem Brief an eine Dame, wahrscheinlich eine seiner Schülerinnen.

Bei den drei Bartolozzi-Trios handelt es sich vom pianistischen Standpunkt aus um die herausforderndsten in Haydns Œuvre. Das Trio in Es-Dur Nr. 45 (Hob. XV: 29) beginnt mit einem *Poco Allegretto* markierten Satz im 2/2-Takt und in dreiteiliger Form, A – B – A' + Coda, wobei das Thema, eine weit ausholende Melodie im punktierten Rhythmus, kontrapunktisch bearbeitet wird und eine Art Hommage an Carl Philipp Emanuel Bach zu sein scheint. Dieses Thema, das von einem einleitenden, *forte* gespielten und von einer Fermate gekröntem Tonika-Akkord angekündigt wird, besteht aus zwei Abschnitten, die jeweils vierzehn und vierunddreißig Takte lang sind und beide wiederholt werden. Der Mittelteil (B) in es-Moll, der neunundzwanzig Takte umfasst, ohne Wiederholungen, räumt der Violine den Vorrang ein und entwickelt bereits zuvor erklungene Ideen weiter. Der A'-Teil wird im Vergleich zu A durch Synkopierungen und Sechzehntel-Triolen erheblich variiert. Er besteht ebenfalls aus zwei Abschnitten, doch die Wiederholung

des ersten ist ausgeschrieben und selbst variiert, nur die des zweiten ist wortwörtlich. Der Satz endet mit einer ausgedehnten und energischen, vierundvierzig Takte langen Coda: Wie schon der zentrale B-Teil steigert sie die Dramatik der musikalischen Argumentation. Das musikalische Material wird derart behandelt, dass der Eindruck einer prachtvollen, auf einem einzigen Thema basierenden Fantasia entsteht, ohne jegliche Rückwärtsgewandtheit.

Auf gewisse Weise steht das *Andantino ed innocentemente* in 6/8 in zwei Tonarten. Es beginnt in H-Dur mit einer hymnischen Melodie, die vom Klavier allein angekündigt und von der Violine wiederholt wird. Nach einer ausdrucksvollen Überleitung in Moll wird die Eröffnung in der Tonika, B-Dur, wiederholt. Ein Fis-Dur-Akkord (die Dominante) wird enharmonisch (Ais wird B) in einen Es-Dur Akkord verwandelt, welcher den zweiten Teil des Satzes ankündigt: eine allmähliche Rückkehr nach Es-Dur, um das Finale vorzubereiten. Vor einem von einer Fermate gekrönten Dominantseptakkord in Es-Dur, dem eine ausgeschrieben Kadenz für das Klavier und eine Pause mit Fermate folgt, wird die Melodie geradezu in dieser Tonart heraufbeschworen. Sechs verhangene Überleitungstakte führen

zu einem weiteren Dominantseptakkord (von es-Moll). Das Finale (*Presto assai* in 3 / 4) beginnt ohne Unterbrechung. In der veröffentlichten Ausgabe mit "in the German style" bezeichnet, handelt es sich um einen ausgedehnten Sonatenhauptsatz, der durch seine volkstümliche Manier die Spannung auflöst, welche sich im Laufe der beiden vorangegangenen Sätze aufgebaut hat. Im Laufe seiner Wiederkehr in der Dominante wird das Thema in einen echten österreichischen Ländler verwandelt, komplett mit Appogiaturen, wie sie auch später im 6 / 8-Erntechor der *Jahreszeiten* zu finden sind.

© 2023 Marc Vignal
Übersetzung aus dem Englischen:
Bettina Reinke-Welsh

Leonid Gorokhov: Für das Trio Gaspard
Beim Komponieren dieses Stücks ließ ich mich von meiner tiefen Bewunderung für das brillante Spiel und die mitreißende Musikalität des Trio Gaspard sowie von meiner Liebe zu Haydns Musik leiten. Die kleinen Zitate, die ich mir einzufügen erlaubt habe, sollen dem Mitteilen eines kleinen Scherzes gleichen, dem Austauschen eines Lächelns, welches für mich eine wesentliche Komponente, wenn nicht gar einer der bevorzugten Aspekte unserer professionellen Routine ist.

Das "Minuett" war das Fragment eines ersten Entwurfs dieses Werks und wurde in den eher melancholischen Stunden einer schlaflosen Nacht zu einem eigenständigen Werk.

© 2023 Leonid Gorokhov
Übersetzung: Stephanie Wollny



Trio Gaspard

Haydn: Trios avec piano, volume 2

Note des interprètes

Introduction

Ce CD forme le deuxième volume de nos enregistrements de l'ensemble des trios avec piano de Haydn. Le projet nous est très cher et nous sommes extrêmement heureux et reconnaissants d'avoir trouvé en Chandos un partenaire idéal pour cette entreprise majeure.

Haydn occupe une place centrale dans le répertoire du Trio Gaspard depuis sa création en 2010, au point qu'il est rare que sa musique ne figure pas au programme de nos concerts. Nous avons acquis une grande expérience quant au placement de ses trios en récital, dans le but d'aller au-delà de leur fonction d'"éclaireur" générique – ce qui peut trop facilement leur nuire s'ils sont programmés inconsidérément au tout début. Nous avons placé, par exemple, deux trios contrastés de Haydn en première moitié d'un concert pour encadrer des œuvres des vingtième et vingt-et-unième siècles. Nous avons joué un triptyque de ses trios avant l'entracte, puis sommes passés en seconde partie à des œuvres de la fin de l'époque romantique, créant là

aussi un contraste. Les œuvres de Haydn sont fascinantes lorsqu'elles sont combinées à des pièces majeures de compositeurs aussi divers que Bernd Alois Zimmermann, Mauricio Kagel, Beethoven, Lili Boulanger, Dvořák, Frank Martin et Chostakovitch. Nous pouvons "même" (oui, cette option pourrait être sujette à controverse!) terminer des concerts avec Haydn; et les pièces jouées en bis sont la plupart du temps les derniers mouvements de ses trios.

Nous inspirant de ces expériences, nous avons décidé de ne pas enregistrer les trios chronologiquement, ni avec les autres pièces du groupe dont ils faisaient partie lors de leur première publication. Nous avons essayé plutôt de créer pour chaque volume un "programme" de trios qui soit intéressant et contrasté, et qui puisse être écouté en une seule séance, agréablement. En outre, nous avons demandé à différents compositeurs d'écrire une petite pièce inspirée de Haydn, et découvrir les perspectives contemporaines qu'offre la musique de Haydn nous enchante. Ce deuxième CD reprend une œuvre de notre ami Leonid Gorokhov, professeur et éminent

compositeur et violoncelliste. Comme plusieurs trios de Haydn, elle est en deux mouvements, se terminant par un menuet délicatement rêveur. Le microcosme musical de Leonid apparaît comme remarquablement proche de celui de Haydn, mais il est néanmoins marqué par l'effervescence contemporaine, et nous avons adoré découvrir les surprises pleines de fantaisie que Leonid y a dissimulées. Le titre du premier mouvement est une allusion ironique au Concerto en ré majeur de Haydn que les violoncellistes ont l'habitude d'appeler "le ré majeur de Haydn" ("Haydn D"). Des motifs de cette œuvre incontournable du répertoire du violoncelle font surface en différents endroits dans la musique, aux côtés d'autres allusions sans liens précis – savamment dissimulées, elles aussi! – à différents compositeurs (comme Rachmaninoff!).

Nous espérons que comme auditeur, vous participerez à ce voyage fascinant, un parcours qui couvre quatre décennies de la vie de Haydn au travers de plus de quarante œuvres brillantes. Et curieusement, chacun de ces trios est suffisamment unique pour mériter d'être écouté avec grande attention et souvent.

Rôles fluctuants et tissus variés

Comme nous l'avons souligné dans les notes

de programme du volume 1, prétendre que les parties de cordes dans les trios de Haydn servent de simple "support" au piano est à notre avis un malentendu regrettable, particulièrement quand s'y ajoute un préjugé contre le son des pianofortes de l'époque de Haydn, jugé trop faible et demandant à être renforcé. Les trois instruments ont à jouer des rôles beaucoup plus diversifiés qu'il ne semble à première vue et nous continuons à être émerveillés de voir avec quelle ingéniosité et créativité Haydn combine les instruments. Dans le Trio en mi bémol majeur, Hob. XV: 29, par exemple, le violoncelle enrichit les octaves de la main gauche au piano par des accords très espacés sur trois ou quatre cordes, donnant une profondeur orchestrale à l'univers des voix graves (ceci requérant un haut degré de virtuosité de la part du violoncelliste!). En composant la phrase à l'unisson par laquelle commence le Trio en ut majeur, Hob. XV: 21, Haydn avait clairement à l'esprit les cordes à vide du violon et du violoncelle, établissant ainsi d'emblée le caractère pastoral, d'inspiration folklorique de la pièce. Dans le Trio en sol mineur, Hob. XV: 19, sombre et introverti, le violon ne double pratiquement jamais la ligne de la main droite au piano; il mène plutôt sa propre vie, comme une voix intérieure, jouant

beaucoup plus le rôle du second violon d'un quatuor à cordes que celui de support pour le piano.

Formes flexibles

Il apparaît clairement aussi que les trios de Haydn ne sont jamais calqués sur le même schéma. Il y en a en deux mouvements, comme le Trio en si bémol majeur, Hob. XV: 8, dont les mouvements sont dans la même tonalité, mais différent presque à tous points de vue. Le premier trio sur le disque, Hob. XV: 41, est en quatre mouvements, un menuet en deuxième place étant suivi d'un *Adagio* paisible, rhapsodique dans la tonalité plus douce de la sous-dominante ut majeur. Dans le premier mouvement du Trio, Hob. XV: 19, nous trouvons une série de "doubles variations" dans lesquelles Haydn alterne deux thèmes, le premier en mineur et le second en majeur. Et dans ce qui est ressenti comme un éclair d'inspiration, il opère un changement complet de tempo et de caractère au lieu de la variation finale, et nous offre un *Presto* alerte. Le matériau du *Presto* est clairement issu des thèmes qui précèdent, mais la variation se déploie en une très brève "forme sonate". Elle offre à ce mouvement une coda brillante, autonome, inattendue compte tenu du caractère introspectif du début du trio.

Les mouvements "lents" sont tout aussi variés (et plusieurs d'entre eux ne sont pas vraiment lents!). Le *Molto andante* du Trio, Hob. XV: 21, a la forme d'un rondo, son thème principal étant énoncé entièrement tour à tour par le violon et le piano, avec de brèves digressions vers d'autres tonalités dans les épisodes thématiquement proches. Par contraste, la structure du deuxième mouvement du Trio, Hob. XV: 29, n'est même pas véritablement complète; avant que la seconde partie du thème retourne à la tonalité principale de si majeur, un soudain et étonnant "virage", en milieu de phrase, est amorcé vers le mi bémol majeur, devenant une transition en montagnes russes menant au Finale "en style germanique".

Ornementation

Bien qu'elle soit essentielle au style du dix-huitième siècle, la question de l'ornementation dans les enregistrements est d'une certaine manière un terrain miné car, de par sa nature même, un enregistrement fixe quelque chose qu'en concert nous pouvons laisser – et laissons effectivement! – à l'inspiration du moment. Il est absolument clair que Haydn, comme tous ses contemporains, s'attendait à ce que les interprètes enjolivent et varient sa musique, et sa notation laisse toute latitude

à l'ornementation, particulièrement lorsque des sections sont répétées. En dépit du fait que ces enregistrements sont faits en studio, nous avons tenté de capter l'esprit de l'ornementation improvisée en ne décidant pas à l'avance de sa forme, l'autorisant à varier d'un enregistrement à l'autre, juste comme elle varierait d'un concert à l'autre.

La question des instruments

Nous avons choisi d'enregistrer les trios de Haydn avec un piano moderne ayant une fréquence moderne (440 Hz). Nous aimons bien sûr jouer sur des instruments anciens, mais nous ne pensons pas que cela soit indispensable pour atteindre le cœur même de la musique de Haydn. À notre avis, la manière dont nous jouons sur des instruments modernes est dans une certaine mesure influencée par notre connaissance des instruments d'époque et il y a vraiment très peu de choses que nous ne puissions réaliser sur des instruments modernes si nous cherchons comment le faire. Vu que nous jouons les œuvres de Haydn sur des instruments actuels en concert, nous pensons qu'il s'impose tout naturellement de faire ce choix pour ces enregistrements.

À propos des éditions

Il existe deux éditions critiques modernes

des trios de Haydn, l'une fut publiée par Henle Urtext entre 1971 et 1986, éditée par Wolfgang Stockmeier et Irmgard Becker-Glauch, l'autre étant éditée par H.C. Robbins Landon et publiée par Doblinger. Il y a des centaines de différences, minimes ou importantes, entre les deux, allant d'infimes variantes d'articulation à des différences majeures de dynamique et de rythme. Ceci est le reflet du matériau source original dans lequel les différences entre les partitions de piano et les parties instrumentales sont nombreuses, obligeant les éditeurs à choisir entre diverses possibilités de lecture. Nous avons généralement, mais pas servilement, suivi Henle et essayé de tirer judicieusement parti des sources telles qu'elles se présentent à nous.

© 2023 Nicholas Rimmer

Trio Gaspard

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Notes sur les trios

Des quarante-cinq trios de la numérotation chronologique Landon, les dix-sept premiers sont "de jeunesse". Mais parmi ces derniers, deux sont perdus, dont un d'authenticité douteuse, et quatre ne sont pas authentiques sous cette forme, mais résultent de transcriptions d'œuvres de Haydn non

réalisées par lui-même. Restent donc trente-neuf trios disponibles dont onze de jeunesse: les no 1 – 2, 5 – 7, 10 – 14 et 17, tous sauf deux, le no 5 et 17, ayant un numéro d'ordre élevé dans le catalogue Hoboken. Les appellations d'époque sont "divertimento", "partita", "terzetto", "sonate", "concerto", jamais "trio". Ils ne figurent dans aucun des deux catalogues de Haydn, et aucun n'a survécu sous forme d'autographe, ni même de copie authentique. Pratiquement inconnus jusque vers 1970, les onze trios de jeunesse sont plus ambitieux, plus savants et plus variés dans leurs tonalités que les "concertini" pour clavecin et deux violons de la même époque. On a là une sorte de mélange de la sonate pour violon baroque et de la nouvelle écriture "pour clavier accompagné", et il s'agit encore largement de "sonates pour clavier avec accompagnement de violon et de violoncelle". La structure vif – menuet – vif se trouve dans six trios, dans les cinq autres elle n'est pas toujours la même. Dans neuf trios, tous les mouvements sont dans la même tonalité. Une chronologie est difficile à établir, mais selon Georg Feder, huit des onze trios auraient été composés jusqu'en 1760, avant l'entrée de Haydn chez les Esterházy, les deux derniers étant les no 7 et 6 (Hob. XV: 41 et 40). Les trois autres seraient quelque peu postérieurs. Ils figurent

tous les onze au catalogue Breitkopf, sauf le no 14 (Hob. XV: f1). Dans toutes les sources d'époque, l'instrument à clavier indiqué est le clavecin, et la partie de violoncelle est intitulée "basso".

Trio en sol majeur no 7

Le trio no 7 (Hob. XV: 41) est le seul des onze à comporter quatre mouvements et non trois. Il figure au catalogue Breitkopf de 1767 et ne fut publié que deux siècles plus tard. On peut y voir une sorte de pendant de la sonate no 13 (Hob. XVI: 16), composée au même moment (1760 ou peu avant), elle aussi en sol majeur et en quatre mouvements avec Menuet en deuxième position. Son *Allegro* initial à 2 / 4 est une assez vaste forme sonate, avec sonorités renforcées au violon lors de la réexposition, et le Menuet qui suit (avec trio central en mineur) commence à peu près par la même idée. L'*Adagio* à 4 / 4 en ut fait en valeurs brèves la part belle au clavier, mais les cordes ne se limitent pas à un simple soutien de croches: une mélodie peu à peu se dégage. On croit à l'arrivée du finale (*Allegro* à 3 / 4 de forme sonate) entendre un second Menuet, mais cette impression ne dure pas.

Trio en si bémol majeur no 21

Vers le milieu des années 1760, Haydn

abandonna le trio avec clavier pour ne revenir au genre qu'une vingtaine d'années plus tard, en 1784. Durant cette période, il cultiva abondamment la sonate pour clavier seul; plus de vingt-cinq, sans compter celles perdues, naquirent entre 1766 et le début des années 1780. Si Haydn revint au trio, ce fut notamment à cause de la vogue du genre à Vienne. Selon Katalin Komlos (*Music and Letters* 68 / 3, 1987), soixante-dix trios avec clavier, pour la plupart dédiés à des dames, parurent à Vienne entre 1781 et 1790, avec un net accroissement à partir de 1786. Cinquante-deux étaient des premières éditions, et ils étaient dus à huit compositeurs différentes: Clementi, Haydn, Hoffmeister, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Sterkel et Vanhal. À ce total, il faut jouter la parution chez Artaria de onze arrangements d'œuvres (surtout de Pleyel) relevant à l'origine d'autres genres. De 1784 à 1790, Haydn composa dans un univers stylistique changé treize trios (no 18 – 30), dont les trois sonates parues en 1784 – no 54 – 56 (Hob. XVI: 40 – 42) – n'en écrivit que deux, en 1789 – 1790: les no 58 et 59 (Hob. XVI: 48 et 49). Le 25 octobre 1784, Haydn envoya à l'éditeur londonien William Forster trois trios, celui en sol no 18 (Hob. XV: 5) et deux en réalité de son ancien élève Ignaz Pleyel.

Il poursuivit avec les trios no 19 – 21 (Hob. XV: 6 – 8), parus chez Artaria à Vienne en avril 1786 comme opus 40, avec une dédicace à un nièce du prince Nicolas Esterházy. C'est dès 1782 qu'Artaria avait demandé des trios à Haydn. Des trios no 19 – 21, il est question pour la première fois dans la lettre de Haydn à Artaria du 26 novembre 1785. Le 10 décembre, dans une nouvelle lettre, Haydn déplora les nombreuses fautes et omissions décelées par lui dans les épreuves envoyées par l'éditeur:

J'ai consacré à ces corrections toute la journée d'hier et la moitié de celle d'aujourd'hui, sans même avoir pu jeter sur l'ensemble plus qu'un simple coup d'œil.

Dans cette trilogie, un trio en trois mouvements (CHAN 20244) est entouré par deux trios en deux mouvements seulement. Ceux du trio en si bémol majeur no 21 (Hob. XV: 8), composé au plus tard dans l'automne 1785, se ressemblent par leur climat, c'est d'un bout à l'autre une synthèse d'élégance et de vigueur qui domine. *Allegro moderato* initial, vaste forme sonate, s'ouvre par trois accords de tonique, puis – ce qui est rare chez Haydn – se déroule sans heurts, d'une seule coulée, avec une idée secondaire faite d'accords syncopés en progression

chromatique et une idée conclusive énoncée discrètement. On retrouve au début du développement les trois accords en fa mineur, et la réexposition est de mêmes dimensions que l'exposition, non sans de légères modifications. Suit un *Tempo di Menuetto* de structure A – B – A' + coda qui lui aussi se déroule sans heurts, en prenant son temps. La partie A est faite de deux sections l'une et l'autre répétées et de dimensions très inégales: respectivement 12 et 42 mesures. De la partie B, en un élégiaque si bémol mineur, les deux sections font chacune 14 mesures, mais seule la première est répétée. La seconde débouche sur A', reprise variée de A, sans répétitions. Une brève coda de 12 mesures met le point final.

Trio en sol mineur no 33

Les quinze trios postérieurs à 1790 se répartissent entre trois ouvrages isolés et quatre séries de trois toutes composées et publiées à Londres. De la même période ne datent que trois sonates. La première série – trios no 32 – 34 (Hob. XV: 18 – 20) – parut chez Longman & Broderip le 15 novembre 1794, pendant le second séjour de Haydn dans la capitale britannique, avec une dédicace à la princesse Maria Anna Esterházy, veuve du prince Anton décédé le 22 janvier

précédent. Étaient annoncées (en français) “Trois Sonates pour le Piano Forte avec Accompagnement de Violon & Violoncello [...] Op. 70”. En toute probabilité composés à Londres dans les premiers mois de 1794, ces trios forment pour la première fois un groupe de trois en trois mouvements chacun et sont les premiers expressément conçus pour les pianofortes anglais, plus robustes et plus puissants que les viennois. Le trio en sol mineur no 33 (Hob. XV: 19) s'ouvre par un mouvement pour commencer en variations alternées. D'abord *Andante* à 2 / 4, il énonce un thème à la périodicité irrégulière, anguleux et parcouru par des rythmes pointés, sauf lors de la dernière phrase de chacune de ses deux sections, de respectivement 16 et 18 mesures et l'une et l'autre répétées. Suit un thème en sol majeur en deux sections plus courtes, de respectivement 8 et 12 mesures, issu de la dernière phrase du précédent, et par conséquent sans rythmes pointés: la mélodie domine. Chacun de ces thèmes est ensuite varié une fois. Sur quoi le mouvement, au lieu de varier une seconde fois le thème en mineur, se termine (est prolongé) par un *Presto* en majeur à 6 / 8, à “attaquer subitement”: vaste extension du thème en majeur équilibrant le mouvement. L'*Adagio ma non troppo* en mi bémol à 3 / 4, forme sonate sans

reprise, est par contraste centré sur la beauté mélodique, avec comme pulsation de base des triolets de doubles croches. Le finale est un *Presto* à 6/8 de forme sonate débutant en sol mineur sur un rythme haletant. Le développement s'attarde dans plusieurs tonalités mineures et débouche sur la dominante de sol. Inaugurée par le piano seul, la réexposition s'installe immédiatement en sol majeur. Elle est suivie d'une vigoureuse coda rappelant la fin du premier mouvement: même sol majeur, même mesure à 6/8.

Trio en ut majeur no 35

La deuxième série – trios no 35 – 37 (Hob. XV: 21 – 23) – parut en mai 1795 chez Preston avec une dédicace à la princesse Maria Hermenegild Esterházy, épouse du jeune prince Nicolas II. Le trio en ut majeur no 35 (Hob. XV: 21) est le seul à posséder une introduction lente (*Adagio pastorale* à 6/8), limitée à six mesures. Le thème principal du *Vivace assai* à 6/8 est pratiquement identique à celui de l'introduction, et son second thème est à peu de choses près une transcription de ce thème principal à la dominante. Il en va de même du thème conclusif, aux accents appuyés. Le développement s'oriente vers fa majeur (détente), puis vers la mineur, et on note, au début de la réexposition, une discrète

apparition d'ut mineur. Le thème réapparaît à la tonique encore plusieurs fois, prenant alors toute sa puissance. Le thème pastoral de l'introduction est transformé pour finir en solide danse paysanne avec basse de musette. Suit un *Molto andante* en sol majeur à 2/4: son rythme lancinant de marche fait penser à Schubert. Il s'agit d'une forme lied A – B – A' + coda, mais l'impression est celle d'une libre improvisation avec modulations incessantes vers mi bémol, ut mineur, sol mineur ou mi mineur, tonalités à la fois nettement affirmées et très fuyantes. Cette page dégage un parfum romantique inconcevable dans les années 1780, typique du milieu des années 1790. Le finale (*Presto* à 2/4) est une forme sonate, malgré son thème de rondo. Des trilles de main droite avec effets de cor de main gauche font ressurgir l'atmosphère pastorale du premier mouvement.

Trio en mi bémol majeur no 45

La quatrième série ne fut publiée qu'en avril 1797, mais les trios no 43 – 45 (Hob. XV: 27 – 29) furent en toute probabilité composés par Haydn à Londres en 1795, avant son départ définitif le 15 août. Il les remit avant de partir à leur destinatrice et dédicataire Theresa Bartolozzi, née Jansen, une pianiste élève de Muzio Clementi. Il

composa aussi pour elle en 1794 – 1795 ses sonates no 62 et 60 (Hob. XVI: 52 et 50). Landon situa les trois trios en question à la fin de sa chronologie parce qu'ils furent les derniers publiés, en particulier après celui en mi bémol no 42 (Hob. XV: 30), composé à Vienne en 1796. Les trios no 43 – 45 parurent chez Longman & Broderip, firme déclarée en faillite en mai 1795 et dont depuis un des cinq liquidateurs était Clementi. Ce dernier mentionna les trios dans une lettre (à une dame probablement son élève) du 29 mars 1798.

Les trois trios Bartolozzi sont pianistiquement les plus difficiles de Haydn. Celui en mi bémol majeur no 45 (Hob. XV: 29) s'ouvre par un *Poco Allegretto* à 2 / 2 de coupe ternaire A – B – A' + coda et dont le thème – une ample mélodie en rythmes pointés – est traité en contrepoint et apparaît comme une sorte d'hommage à Carl Philipp Emanuel Bach. Précédé d'un accord de tonique introductif dans la nuance *forte* et surmonté d'un point d'orgue, ce thème est fait de deux sections de respectivement 14 et 34 mesures, l'une et l'autre répétées. La section centrale B en mi bémol mineur, de 29 mesures sans reprises, fait la part belle au violon et développe des idées entendues précédemment. L'épisode A', considérablement varié par rapport à A avec syncopes et triolets de

doubles croches, compte de nouveau deux sections, mais la reprise de la première est écrite et elle-même variée, seule celle de la seconde est textuelle. Le mouvement se termine sur une vaste et énergique coda de 44 mesures: comme l'épisode central B elle dramatise le discours. Le traitement du matériau est tel qu'on a l'impression d'une grande fantaisie sur un seul thème sans un regard en arrière.

L'*Andantino ed innocentemente* à 6 / 8 a en quelque sorte deux tonalités. Il commence en si majeur sur mélodie hymnique énoncée par le piano seule et reprise par le violon. Après une transition expressive en mineur, son début est repris à la tonique si majeur. Un accord de fa dièse majeur (dominante) se transforme par enharmonie (la dièse devenant si bémol) en un accord de mi bémol, ce qui inaugure la seconde partie du mouvement: retour progressif à mi bémol, préparation du finale. La mélodie est évoquée presque dans cette tonalité, avant un accord de septième de dominante de mi bémol majeur surmonté d'un point d'orgue, suivi d'une cadence écrite de piano et d'un silence avec point d'orgue. Six mesures de transition en clair-obscur mènent à un nouvel accord de septième de dominante (de mi bémol mineur). Le finale (*Presto assai* à 3 / 4) s'élance sans interruption.

Marqué sur l'édition "in the German style", c'est une vaste forme sonate qui par sa veine populaire résoud la tension accumulée dans les deux mouvements précédents. Lors de sa réapparition à la dominante, le thème se transforme en authentique laendler autrichien avec appoggiature, ce qu'on retrouvera plus tard dans l'épisode à 6 / 8 du chœur de vendanges des *Saisons*.

© 2023 Marc Vignal

Leonid Gorokhov: Au Trio Gaspard

La composition de cette pièce fut animée par ma profonde admiration pour le jeu brillant

et la grande musicalité du Trio Gaspard, ainsi que par mon amour de la musique de Haydn. Les petites citations que je me suis autorisé à y inclure sont conçues à l'image du partage d'une plaisanterie et à l'échange d'un sourire, des instants qui, pour moi, sont une composante essentielle, si pas l'un des aspects que je préfère, dans notre routine professionnelle.

Le "Minuett" est un fragment de l'esquisse initiale de cette œuvre et devint une entité autonome aux heures hantée par la mélancolie au plus profond d'une nuit sans sommeil.

© 2023 Leonid Gorokhov
Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Also available



CHAN 20245

Russian Roots



CHAN 20244

Haydn
Piano Trios, Volume 1



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bhallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall

Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

Page turner: Peter Willsher

Supported by / Gefördert von:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien



Acknowledgements:

Trio Gaspard would like to extend heartfelt thanks to the following people and institutions, who have inspired and helped us in various ways, and without whom our Haydn Project could not have come to fruition:

Hatto Beyerle
European Chamber Music Academy
Alex and Ian Garden
Ferenc Rados
Steven Isserlis
Irene Schwalb
Nicolas Altstaedt
Lizzy Frost

Recording producer Jonathan Cooper

Sound engineer Jonathan Cooper

Editor Jonathan Cooper

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 28 – 29 July 2022

Front cover Photograph of Trio Gaspard © Andrej Grilc

Back cover Photograph of Trio Gaspard © Andrej Grilc

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2023 Chandos Records Ltd

© 2023 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

HAYDN: PIANO TRIOS, VOL. 2 – Trio Gaspard

CHANDOS
CHAN 20270

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20270

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732–1809)

PIANO TRIOS, VOLUME 2

- | | | |
|-------|---|-------|
| 1-3 | TRIO NO. 35, OP. 71 NO. 1 (HOB. XV: 21) (1795)
IN C MAJOR • IN C-DUR • EN UT MAJEUR | 14:07 |
| 4-6 | TRIO NO. 33, OP. 70 NO. 2 (HOB. XV: 19) (1794)
IN G MINOR • IN G-MOLL • EN SOL MINEUR | 15:24 |
| 7-10 | TRIO NO. 7 (HOB. XV: 41) (C. 1760)
IN G MAJOR • IN G-DUR • EN SOL MAJEUR | 15:46 |
| 11-12 | TRIO NO. 21, OP. 40 NO. 3 (HOB. XV: 8) (1784 – 85)
IN B FLAT MAJOR • IN B-DUR • EN SI BÉMOL MAJEUR | 12:32 |
| 13-15 | TRIO NO. 45, OP. 86 NO. 3 (HOB. XV: 29) (1795)
IN E FLAT MAJOR • IN ES-DUR • EN MI BÉMOL MAJEUR | 17:04 |

LEONID GOROKHOV (B. 1967)

PREMIÈRE RECORDING

- | | | |
|-------|--|------|
| 16-17 | FOR GASPARD (2022)
FOR VIOLIN, CELLO, AND PIANO | 5:24 |
|-------|--|------|

TT 80:49

TRIO GASPARD

JONIAN ILIAS KADESHA VIOLIN
VASHTI MIMOSA HUNTER CELLO
NICHOLAS RIMMER PIANO

© 2023 Chandos Records Ltd
© 2023 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

Supported by / Gefördert von:



HAYDN: PIANO TRIOS, VOL. 2 – Trio Gaspard

CHANDOS
CHAN 20270